

LOS IMAGINARIOS SUBVERSIVOS DEL ESTRIDENTISMO, EL GRUPO ORKOPATA Y LA ANTROPOFAGIA

Armando Alzamora*

armando.alzamora@pucp.pe
Pontificia Universidad Católica del Perú

Fecha de recepción: agosto de 2017

Fecha de aceptación: diciembre de 2017

Resumen: El presente estudio analiza comparativamente la producción literaria colectiva de tres movimientos de la vanguardia latinoamericana: el estridentismo, el grupo Orkopata y la antropofagia.

* **Armando Alzamora** es bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Federico Villarreal y ha cursado la maestría de Literatura Hispanoamericana en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Se desempeña como docente y editor. Asimismo, dirige el sello Colmena Editores, con el que ha realizado importantes trabajos de edición de autores clásicos como Machado de Assís, Roberto Arlt, González Prada y Henry David Thoreau. Publicó los libros de relatos *Un perro yonquí* (2012) y *Los abismos ulteriores* (2016). También ha publicado artículos en revistas de Perú, Ecuador y México. Sus intereses académicos giran en torno a los movimientos de vanguardia y la narrativa latinoamericana del siglo XX. El presente artículo forma parte de su tesis de maestría.

Se trata de las publicaciones colectivas *Actual*, *Irradiador* y *Horizonte*, del movimiento estridentista de México; *Boletín Titikaka*, del grupo Orkopata de Perú; y *Revista de Antropofagia*, del movimiento antropofágico de Brasil. Para este análisis, ha sido necesario abordar ciertas definiciones del concepto de utopía que permitan establecer su relación con la vanguardia. Por ello, se acudirá a las definiciones de dos autores que trabajan este concepto: Raymond Ruyer y Raymond Trousson. Además, a través de las propuestas del crítico uruguayo Fernando Aínsa, se sistematizarán el conjunto de propuestas en el contexto americano. Del mismo modo, ciertos conceptos de la teoría de la vanguardia de Peter Bürger son, a criterio del presente estudio, aplicables para los casos escogidos. Los tres conceptos son el medio artístico, la autocrítica del arte y la no organicidad de la obra vanguardista. Asimismo, la hipótesis propone que las vanguardias históricas de América Latina, en sus diversas manifestaciones discursivas, encuentran en la utopía un elemento proteico, es decir, el sustrato ideológico de los programas vanguardistas.

Palabras clave: Vanguardia latinoamericana, imaginarios subversivos, utopía, medio artístico, autocrítica del arte.

THE SUBVERSIVE IMAGINARIES OF STRENDENTISM, THE ORKOPATA GROUP AND THE ANTHROPOPHAGY

Abstract: The present study comparatively analyzes the collective literary production of three movements of the Latin American avant-garde: Strendentism, the Orkopata group and the anthropophagy. It is about the collective publications *Actual*, *Irradiador* and *Horizonte*, of the estridentista movement in Mexico; *Titikaka Bulletin*, of the Orkopata group of Peru; and *The Anthropophagy Magazine*, of the anthropophagic movement of Brazil. For this analysis, it has been necessary to address certain definitions of the utopia concept that allow establishing their relationship with the avant-garde. Therefore, I will refer to the definitions of two authors who work on this concept: Raymond Ruyer and Raymond Trousson. In addition, through the proposals of the Uruguayan critic Fernando Aínsa, the set of proposals will be systematized in the American context. In the same way, certain concepts of the theory of Peter Bürger's vanguard are, to the criterion of this present study, applicable for the cases of this study. The three concepts are the artistic medium, the self-criticism of art and the non-organic nature of the avant-garde work. Likewise, the hypothesis proposes that the historical avant-garde of Latin America, in their diverse discursive manifestations, find in the utopia a protean element, that is, the ideological substratum of the avant-garde programs.

Keywords: Latin American avant-garde, subversive imaginaries, utopia, artistic medium, self-criticism of art.

1. Introducción

Desde el terreno político hasta el campo de la sociología, el concepto de utopía ha recorrido diversas directrices en la búsqueda de su definición más acertada. La evolución desde el sentido etimológico del término hasta su acepción sociopolítica marca una tendencia irreversible en la pluralidad de su significado. En el ámbito literario, antes una obra de carácter utópico bien podía insertarse en de la literatura de viajes o aventuras. Con este giro semántico, la utopía dentro de la literatura ha adquirido una relativa autonomía discursiva que le ha permitido erigirse incluso como género (Trousseau, 1979). Temática o formalmente, al hacer un alto en el proceso histórico de interrelación y asimilación utópico-literario, se observa que el producto discursivo está dotado de un dinamismo insospechado para los primeros utopistas e incluso para los sucesores.

La utopía puede considerarse como el motor esencial de los cambios sociales, como el germen de esos momentos de ruptura histórica asociados a la idea de revolución. Esta afirmación también se aplica en el análisis de la historicidad del proceso dialógico utopía-literatura. O dicho en otras palabras, son determinadas condiciones históricas las que permiten el surgimiento y la propagación de una utopía (o un incluso su realización). De esta manera, en el caso específico de este artículo, dichas condiciones se relacionan con la tardía irrupción de la industrialización en América Latina, es decir, el posicionamiento de los nuevos medios de producción burgueses a inicios del s. XX y las tensiones del tejido social producidas a raíz de este cambio en el paradigma socioeconómico.

La utopía es inminentemente subversiva, incluso en manifestaciones no programáticas. Al respecto, al fundamentar la aparición del pensamiento utópico, Fernando Ainsa apuntó acertadamente:

Esta visión “alternativa” de la realidad no necesita darse en una obra coherente y sistemática fácilmente catalogable en el género utópico. En la ‘subversión’ del orden real que toda proposición de un mundo imaginario conlleva, basta muchas veces rastrear el carácter de cuestionamiento o la simple esperanza de un mundo mejor para estar frente a un pensamiento utópico. (1997, p. 85)

Se entiende, entonces, que, en el proceso de su desarrollo, la utopía presente distintas manifestaciones, entre las que aparece el género utópico como una de las formas más prolíficas. Se puede afirmar que la base de esta forma discursiva es la conjunción del cuestionamiento al orden establecido y la esperanza de renovación, y es a partir de ellos que se intenta proponer un programa que los condense. En tal sentido, es importante analizar el rol de las vanguardias históricas en la propagación de dichos programas.

La hipótesis aquí formulada propone que la utopía está siempre presente, como *elemento proteico*, en las diversas manifestaciones discursivas de las vanguardias históricas de América Latina. Es decir, la utopía se muestra como el sustrato ideológico de los programas vanguardistas. Para el propósito de este ensayo, se acudirá a las definiciones de dos autores que trabajan este concepto: Raymond Ruyer y Raymond Trousson. Además, para una comprensión de estas ideas en el contexto continental, se recurrirá a las propuestas del crítico uruguayo Fernando Aínsa. Finalmente, es preciso establecer las relaciones de estas propuestas utópicas con una teoría de la vanguardia. Se ha optado por aquella que propone Peter Bürger en su libro homónimo, pues consideramos que, pese a las objeciones que ha mostrado la crítica para su transferencia al contexto latinoamericano, es el estudio más completo y riguroso sobre los presupuestos estéticos del arte de vanguardia.

Para este estudio se ha considerado un corpus medianamente heterogéneo de estas manifestaciones latinoamericanas con la intención de que la hipótesis sea representativa para el continente. Se trata de las publicaciones colectivas *Actual*, *Irradiador* y *Horizonte*, del grupo estridentista de México; *Boletín Titikaka*, del grupo Orkopata de Perú, y *Revista de Antropofagia*, del movimiento antropófago de Brasil. Es preciso indicar que solo nos limitaremos a estudiar las producciones colectivas de estos movimientos, mas no a aquella producción individual de cada uno de sus integrantes. Asimismo, el interés principal es abordar textos programáticos, es decir, manifiestos, editoriales y pronunciamientos, textos de combate y confrontación. No se descartará, por ello, otro tipo de textos más convencionales como poemas, ensayos o gráficos, toda vez que involucren la posibilidad de un programa.

2. Método Utópico y Género Utópico

En su ensayo “El método utópico” ([1950] 1971), Raymond Ruyer planteó un primer acercamiento a su definición de utopía: “Lo específico de un acto consciente es la

posibilidad de reemplazarlo por ‘otro’, por un acto-alternativa. El acto consciente es *utópico* en el sentido etimológico de la palabra. No se mueve exclusivamente dentro del marco de la acción real” (1971, p. 152). Lo que Ruyer quiso resaltar, en este caso, es que la consciencia de una situación desfavorable inevitablemente conlleva a la instauración de una resolución que él denomina el “método utópico”. Este concepto es sumamente interesante para el presente estudio, porque amplía las definiciones más idealistas del concepto. Ruyer intuyó la estructura base de los cambios sociales en la acción de postular una utopía; o dicho de otro modo, el método utópico es la condición inmanente que surge de todo descontento frente a la realidad. El autor presentó ese elemento invariable afín a todo discurso utópico como un experimento intelectual que hurga en las posibilidades de lo concreto: “Se trata, pues, de una forma de ‘entendimiento’; resulta de una primera comprensión de lo real y a su vez conduce a su mejor entendimiento” (1971, p. 151).

A nuestro modo de pensar, la comprensión significa adentrarse en un estado de claridad intelectual frente a la alienación. Se trata de un modelo de crítica en el que el método utópico surge natural del mismo deseo de comprender:

Entender un hecho o un suceso significa penetrar en él, sin dispersarse, sin tomarlo como algo absoluto e inalterable. También es ver las posibilidades paralelas. Se entiende una cosa tan solo cuando se piensa al mismo tiempo en toda la escala de posibilidades relacionadas con ella. (1971, p. 151)

En conclusión, la reflexión de Ruyer se centra en el devenir histórico como un proceso insoslayable. En él, la utopía puede incluso anticipar el mañana a través de su metodología. Alejada de su sentido peyorativo, la utopía refuerza su potencia provocadora y subversiva.

Estas condiciones o características de la utopía que se han mencionado son la base para el desarrollo del *género utópico*. Raymond Trousson contribuyó al desarrollo de este concepto en su clásico libro *Historia de la literatura utópica* ([1979] 1995). Su punto de partida es la afirmación contundente de que el modelo de *utopía literaria* por excelencia es Tomás Moro. Partiendo de esa afirmación, propuso las diferencias entre *utopismo* y *género utópico*, donde lo más resaltante es el carácter general del primero y la especificidad discursiva del segundo (Trousson, 1995). Además, caracterizó al género utópico por ciertos

rasgos distintivos como son la insularidad y la regularidad. La primera característica atañe a la inevitable tendencia por presentar universos únicos, alejados de los estilos de vida tradicionales: la segunda, al recurrente esfuerzo del utopista por la perfecta “disposición geométrica” (Trousson 1995, pp. 44-45). En tal sentido, conforme analicemos nuestro corpus estableceremos las relaciones pertinentes de aquellos textos de vanguardia cuyo contenido encaje o se aproxime a la definición de Trousson, sin perder de vista que esta fue concebida para estudiar un corpus occidental.

Ante estas propuestas de amplia aceptación en el ámbito académico europeo, es importante, también, considerar una propuesta que nos permita analizar las especificidades de la literatura de nuestro continente. Fernando Ainsa, crítico uruguayo, ha dedicado varios estudios al *género utópico* en América Latina. Por ejemplo, en un artículo titulado “Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamérica” ([1984] 1997), Ainsa observó un problema semántico que dificultaba la comprensión del discurso utópico americano. Sobre el concepto generalizado que se tiene de *utopía*, Ainsa se cuestionó de la siguiente forma: “El problema es saber qué se entiende por ‘imposible’. ¿Se trata de un imposible absoluto o de un imposible relativo?” (1997, p. 93).

Esa pregunta encierra un problema ciertamente político, en tanto que el imposible menos radical puede ser aceptado mientras que el más extremo siempre es demonizado. En todo caso, lo que Ainsa intenta demostrar es que una utopía no es un imposible absoluto, sino relativo. A partir de esa premisa, el pensamiento de Ainsa (1997) se pliega hacia dos perspectivas: una primera propone que los logros sociales del presente son las utopías del ayer; una segunda, que la utopía construye el mañana y no solo avizora un sueño.

Otra de las ideas más relevantes del pensamiento de Ainsa es aquella que explica el lazo del mito clásico y la nueva utopía. Al respecto, el crítico uruguayo encuentra entre ambos conceptos una relación tensional, manifestación propia del contexto americano:

Un estudio de la función de la utopía en la historia de lo ‘imaginario subversivo’ americano debe incluir esta rica vertiente mítica, apasionante aspecto que ayuda a explicar la permanente ‘tensión utópica’, que caracteriza a Hispanoamérica; por un lado, la visión esperanzada de su idealidad futura llena de posibilidades y, por el otro, el presente lleno de desigualdades, injusticias y frustraciones. (1997, p. 95)

Vemos que se aborda uno de los temas tradicionales del pensamiento utópico: la nostalgia del pasado. Las sociedades proyectan también sus expectativas en base a las representaciones idílicas del tiempo pasado. Por ejemplo, el brote de los primeros proyectos utópicos de Europa —Moro ([1516] 2016); Campanella ([1623] 2017)— sucede en un contexto muy parecido¹ (Horkheimer, 1971). Esa relación de nostalgia y esperanza es la que funda la tensión utópica de nuestro continente.

Latinoamérica parece volver siempre a ese estado de postergación tensional. Ainsa se pregunta las razones por las que se observan varias expresiones tensionales y muy pocas utopías. Su hipótesis remite a la potencialidad novedosa del Nuevo Continente, que ya desde los primeros conquistadores se pudo evidenciar en su producción discursiva:

Aventuramos una hipótesis: porque América ha tenido desde su origen, primero a los ojos de los descubridores y luego de sus habitantes, los dos ingredientes básicos de la utopía, espacio y tiempo, es decir, territorio donde fundarse y un pasado a recuperar o un futuro donde proyectarse con facilidad. (1997, p. 26)

En suma, las ideas Ainsa nos permiten postular la idoneidad del continente americano para la producción de utopías. Son las contradicciones de América Latina las que permiten el surgimiento de un discurso utópico. Y esta característica se aprecia desde las primeras producciones durante la Conquista hasta los programas vanguardistas que analizaremos.

¹ Mark Horkheimer analiza minuciosamente esta característica en su ensayo “La utopía” ([1930] 1971). En él realiza un repaso histórico de los orígenes del pensamiento utópico y sus implicancias políticas en el contexto del surgimiento de la sociedad burguesa entre los siglos XV y XVI. Horkheimer ve en el nacimiento de esta sociedad un germen de nostalgia por las etapas previas al Renacimiento y sus resabios feudales: “(...) las grandes utopías del Renacimiento son la expresión de las capas desesperadas, que tuvieron que soportar el caos de la transición entre dos formas económicas distintas” (1971, p. 91). Esta expresión de los sectores desfavorecidos podría entenderse como una añoranza por la tierra: el otrora campesino arrendatario de la sociedad agraria ha pasado a ser el obrero asalariado de la sociedad industrial. Ha perdido el dominio de la tierra, así como la tutela de su señor. El nuevo proletario ahora se vale únicamente de su trabajo, pero nada ya le pertenece.

3. Teoría de la Vanguardia: Aplicaciones y Aporías en las Vanguardias Latinoamericanas

Al día de hoy, se considera al libro *Teoría de la vanguardia* (1979), del crítico Alemán Peter Bürger, como el acercamiento más importante realizado sobre este fenómeno histórico del arte. Constituye una sistematización histórico-estética del arte burgués y sus precedentes. Ya en el primer capítulo, Bürger delineó las directrices de su trabajo en dos hipótesis centrales. La primera es que las categorías generales de la obra de arte en general solo pueden ser cognoscibles en la vanguardia, y, por lo tanto, los estadios previos del fenómeno arte en la sociedad burguesa se pueden comprender a partir de la vanguardia. La segunda hipótesis defiende que el arte, entendido como un sistema social, ingresa al estadio de la autocrítica solo a partir de los movimientos históricos de vanguardia, en contraposición con los periodos previos del arte donde solo era posible el estadio de la crítica inmanente.

Sobre la primera hipótesis, es importante resaltar el modo en que la categoría de medio artístico permite su validez universal, en Occidente², entendida como los

² Evidentemente, esta categoría no nos permitiría un análisis preciso de las producciones artísticas en sociedades no industrializadas. Este es quizás el punto de partida de las principales críticas a los planteamientos de Bürger. Por un lado, en el prólogo de su libro *El retorno de lo real* (2001), Hal Foster critica una aparente contradicción respecto a la universalidad de la categoría medio artístico que propone Bürger para la comprensión de la vanguardia; más aún si consideramos que esa conclusión se desprende de casos muy selectivos, como los *readymades* de Duchamp o los fotomontajes de Heartfield. Dicha universalidad está relacionada con la comprensión del objeto que hace posible el arte de vanguardia. La consecuencia de este proceso es la historización de la experiencia estética. Es decir, lo que Foster cuestiona es la postura historicista de Bürger, en tanto se ciñe a una narrativización de la vanguardia con un sesgo determinista bastante concluyente. Esta generalización, por supuesto, clausura la posibilidad de legitimidad de la neovanguardia, ya que para Bürger “una obra de arte, un deslizamiento en la estética ocurre toda a la vez, enteramente significativa en su primer momento de aparición, y ocurre de una vez por todas, de modo que cualquier elaboración no puede ser sino un ensayo” (Foster, 2001, p. 12). De ahí que Foster postule la idea de la acción diferida de la vanguardia. Tal situación es posible en Latinoamérica si nos atenemos a la idea de que, ante una historización problemática, la comprensión del objeto puede seguir otros caminos, lo que permitiría que la neovanguardia adquiriera una nueva importancia para la categoría medio artístico (Foster, 2001). Por otro lado, Thomas Bosshard también plantea un cuestionamiento sobre el aspecto problemático del concepto *sociedad burguesa* al aplicarse a nuestro continente. En un contexto que ha heredado la organización socioeconómica de la colonia, donde el proceso de industrialización es todavía

procedimientos en los que una obra es producida. Esta validez se entiende solo a partir de la reflexión vanguardista sobre la disposición de los medios artísticos. Este concepto de medio artístico se distancia de lo que se entendía anteriormente como el estilo de época. De hecho, las vanguardias históricas rechazan totalmente el concepto de estilo. Por ende, las obras empiezan a explicarse ahora desde la disponibilidad de los procedimientos, no desde la supremacía de un estilo (Bürger, 2009).

Sobre la segunda hipótesis de Bürger, podemos agregar que el sistema social del arte ha albergado siempre una crítica inmanente que confrontaba históricamente dos o más medios de producción artísticos para cuestionar justamente los mecanismos técnicos con que se ejecutan. Bürger opone a esta crítica inmanente del arte el concepto de autocrítica. Con ello se refiere a la capacidad del arte de cuestionar la validez de toda la institución arte³. Pero este estadio solo es posible una vez que se asume la disposición de los medios

lento y gradual, queda clara la pertinencia de este concepto más con Europa que con América (2013). En esa misma línea, Pini y Ramírez Nieto cuestionan que Bürger considere que el periodo de apogeo de la sociedad industrial sea el contexto más propicio para el surgimiento de las vanguardias e ignora, por supuesto, los contextos disímiles donde las vanguardias también extendieron sus redes (2012). Claramente, los casos de las grandes metrópolis latinoamericanas como Sao Paolo, Buenos Aires o México D. F. son transferibles a este concepto. Pero casos como la ciudad de Puno o Xalapa requieren de la flexibilidad de este soporte teórico para el análisis. La vanguardia latinoamericana albergaba esa pluralidad de sus centros urbanos; esto marca una distancia en comparación con las vanguardias europeas, las cuales son, *stricto sensu*, cosmopolitas.

³ Pini y Ramírez Nieto, siguiendo la línea trazada por Hal Foster, critican el concepto de institución arte propuesto por Bürger aplicado al contexto americano, ya que ven en el carácter antiinstitucional de las vanguardias europeas una respuesta frente a una concepción claramente occidental (Foster 2001, p. 91). Hay una trampa en esta objeción que es preciso anotar. Primero, el concepto de institución arte no debería entenderse como un conjunto de relaciones y procesos únicamente aplicables a Europa. Aunque es cierto que se requiere de una delimitación del concepto de arte en una sociedad para entender a la institución, también es verdad que aquellas sociedades donde la producción, la difusión y la recepción del arte difieren de aquellas conocidas en Europa pueden perfectamente constituir su propia forma de institucionalización. Aunque es posible que lo que Pini y Ramírez Nieto ignoran es el concepto de aura para describir esas formas de institucionalización en nuestro continente, es decir, los modos en que la recepción de una obra permite una consciencia colectiva de la práctica artística. Hay, definitivamente, diferencias claras entre la institución arte de la sociedad burguesa europea y aquella que se forja en la naciente sociedad industrial de América Latina a principios del s. XX. Sin embargo, eso no niega la posibilidad de que nuestras vanguardias reconocieran dichas instituciones ligadas a la aristocracia, sea para asimilar aquello que les fuera útil o para confrontarlas ferozmente.

artísticos, es decir, la factibilidad de los procedimientos para la concreción artística. Como afirma Bürger: “La autocrítica del arte, en tanto elemento del sistema social, posibilita la ‘comprensión objetiva’ de las fases pretéritas de desarrollo” (2009, p. 31).

Es inevitable relacionar esta *comprensión objetiva* con la idea de *comprensión de lo real* de Raymond Ruyer. Y es que ambos procedimientos se constituyen como métodos para el análisis de los procesos históricos en la sociedad, en el arte. Cabe entonces preguntarse: ¿no es acaso el discurso utópico-estético una forma de autocrítica, no ya de un procedimiento social o artístico, sino de la misma institución que se constituye en los medios artísticos? En efecto, es en este punto donde se establece la relación autocrítica-utopía, en la esperanza de un progreso que no tiene su base en el idealismo utópico que criticaban Marx y Engels, sino en un procedimiento científico social sobre el proceso histórico.

Es claro que estas propuestas de Bürger apuntan a que la comprensión de las categorías de medio artístico y autocrítica del arte debe conducir a la historización de la teoría estética. Y esta idea se refuerza cuando brinda una especial atención a los aportes que Walter Benjamin desarrolló en su ensayo “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” ([1936] 2012). En este examen es importante la consideración que se le brinda al concepto *institución arte*. Este tiene un parangón en el término marxista “condiciones de producción”. Para Bürger, este concepto “enmarcaba las condiciones en las que se producía, distribuía y recibía el arte. En la sociedad burguesa, esta institución se caracterizó, principalmente, porque los productos que funcionan en dicha institución permanecen (relativamente) ajenos a las exigencias de utilidad social” (2010, p. 44).

Desde nuestra perspectiva, este es un concepto central al momento de analizar las obras de vanguardia. Por todo ello, lo más interesante de este capítulo es el reconocimiento de Bürger sobre la propuesta de Benjamin como valor metodológico en el terreno de la historiografía del arte:

A partir de esta distinción entre arte aurático y no aurático, se obtiene un importante aporte metodológico: la periodización del arte debe ser indagada en el campo de la institución arte y no en el campo de los cambios de contenido de las obras. (2010, p. 45)

Lo rescatable de esta propuesta es que, aplicada al estudio de la vanguardia, permite una reflexión doble. En primer lugar, una intrínseca a partir del acercamiento tanto a las innovaciones técnicas como a la disposición material de la producción, es decir, al detalle del medio artístico. En segundo lugar, una extrínseca, con la aplicación de este método historiográfico gracias a la autocrítica planteada por las obras de vanguardia.

Otra de las categorías que debemos considerar para el presente estudio es la de *obra vanguardista*. Para plantear una definición, Bürger establece una diferenciación entre la obra orgánica y la no-orgánica en el capítulo titulado “La obra de arte vanguardista”. Allí defiende que una de las características de la obra orgánica es la idea de unidad:

(...) se define a la obra de arte como unidad de lo general y lo particular. Esta unidad, sin la que no puede pensarse algo así como una obra de arte, ha ido transformándose de diversos modos durante las distintas épocas del arte. En la obra de arte orgánica (simbólica), la unidad de lo general y lo particular carece de mediación. En cambio, en la obra de arte no-orgánica (alegórica), a la que pertenecen las obras vanguardistas, la unidad está mediada. (2010, pp. 79-80)

En esta obra de arte no-orgánica la unidad no se percibe como un todo. Son las partes que conforman la obra de arte vanguardista las que adquieren una relevancia sobre el todo. Esta peculiar característica de la obra vanguardista genera que se la perciba como un todo fragmentado, al punto de considerar la pérdida definitiva de la unidad, y por tanto del concepto de obra de arte tradicional.

Finalmente, Bürger utiliza el concepto de alegoría desarrollado por Benjamin para explicar otros aspectos importantes de la obra de arte no-orgánica: “Lo alegórico reúne los fragmentos aislados de la realidad y les otorga un sentido. Este es un sentido, no surge del contexto original de los fragmentos” (2010, p. 98). Surge así la técnica del montaje en la constitución del arte vanguardista. Además, no pueda quedar de lado que lo importante de este proceso es la interpretación que vaya a realizar el receptor de la obra.

En tal sentido, dado que la alegoría retiene una imagen hecha a partir de los retazos de una realidad completamente distinta a la que representa, existe siempre una doble mirada del receptor de la obra no-orgánica: “La alegoría, cuya esencia es el fragmento, representa una historia como decadencia” (Bürger, 2010, p. 99). De aquí se establece una crucial diferencia en un artista que produce obras orgánicas y aquel que produce obras

no-orgánicas. Mientras que el primero respeta el significado vital del material con el que construye la obra, el segundo aniquila esos resquicios vitales en el material (Bürger, 2010).

En síntesis, la obra vanguardista se constituye entonces como el ejemplo de obra no-orgánica por excelencia. Esto es posible porque solo el periodo de vanguardia ha permitido que la obra de arte se produzca como un cuestionamiento a los procedimientos artísticos de la sociedad burguesa. Por ello, había que cuestionar también el modelo clásico de obras orgánicas. Con la ruptura de la unidad, surgen nuevas posibilidades interpretativas en el campo de la crítica. Esto se sostiene en la idea de que la obra vanguardista genera constantemente nuevas posibilidades de independencia sintagmática, razón por la que el producto “puede ser leído e interpretado por partes o en conjunto, sin que el todo de la obra deba ser comprendido” (Bürger, 2010, p. 103). En ese sentido, mi propósito es interpretar estos programas vanguardistas a la luz de las relaciones entre la teoría de Bürger y los conceptos explicados sobre el pensamiento utópico.

4. Órganos Estridentistas: *Actual, Irradiador, Horizonte*

Publicados entre 1922 y 1926 en las tres revistas representativas del movimiento, los programas del estridentismo abordan temas diversos. Aunque todos giran en torno a un eje central: proponer una nueva estética acorde con los cambios propios de las nacientes sociedades industriales en América. Al respecto, es necesario ahondar en dos propuestas utópicas específicas: la creación de la ciudad de Estridentópolis y la postulación de un *lenguaje estridentista*.

La primera es uno de los proyectos utópicos más llamativos de la vanguardia: primero porque posee un sostén teórico desde los primeros programas estridentistas; segundo, porque las representaciones de esta ciudad son multidiscursivas. Además, es interesante constatar la manera en que esta propuesta se inserta en el marco teórico del género utópico de Philip Trousson, ya que Estridentópolis cumple con los dos rasgos distintivos del género utópico: insularidad y regularidad (Trousson, 1995). La otra propuesta que analizaré se constituye en los programas, pero alcanzará su concreción en las obras individuales de los militantes del estridentismo. Sin embargo, solo quiero limitarme a la concreción de esa lengua en los textos programáticos y en los poemas que aparecen en las revistas del grupo. La conclusión, por supuesto, es que este lenguaje se agotó rápidamente. El análisis, en todo caso, sirve

para entender las motivaciones de los integrantes para proponer una utopía lingüística que articulara las ideas de revolución y técnica.

4.1. Xalapa en la imaginación: Estridentópolis, epicentro de vanguardia

En enero de 1926, Manuel Maples Arce fue contratado para asumir la Secretaría General del Estado de Veracruz durante el gobierno del general Heriberto Jara. A raíz de este nombramiento sorpresivo, Maples convoca a Germán List Arzubide para hacerse cargo de los Talleres Gráficos del Gobierno del Estado. Así nació la revista *Horizonte*, órgano de difusión en el que el proyecto de Estridentópolis, que ya tenía algunos precedentes teóricos y gráficos, cobró mayor fuerza. Se trató de un proyecto cultural en el que convergieron las políticas de Estado del gobernador Jara y las ideas del grupo sobre el necesario proceso de modernización sobre Xalapa, capital de Veracruz. Si consideramos que este ideario urbanístico constituye una propuesta de avanzada dentro de las vanguardias latinoamericanas, es de esperar que existan precedentes a los cuales remitirse.

El primer precedente está vinculado con las propuestas de Heriberto Jara para la renovación urbanística de Xalapa, una ciudad inmersa en un contexto iniciático de modernización y reforma social. Para la época, Xalapa era una naciente urbe que, pese a no haber perdido del todo su encanto de provincia, ya presentaba un paisaje en el que se evidenciaban las tensiones y efervescencias modernas propias de las metrópolis. En ese contexto, Jara va a apostar por la construcción del primer estadio del Veracruz, el cual se convertirá en un símbolo de la modernidad venidera y la reconciliación nacional postrevolucionaria (Rashkin, 2014). Esta será la imagen concreta, el punto de partida para que los estridentistas postulen su ideario.

Es en torno a esta obra que Jara planifica la construcción de la Universidad Veracruzana y la comunidad de la Ciudad Jardín. Las tres construcciones tenían que estar juntas, armónicamente, como una trinidad del progreso. No obstante, llama la intención notablemente el marcado sesgo utópico que adquiere este proyecto urbanístico, tan contrario al caos cotidiano de la ciudad:

La Ciudad Jardín se imaginaba como el inverso de una realidad urbana marcada por la aglomeración, la escasa o nula planeación, la falta de servicios

y la desigualdad económica. En la Ciudad Jardín no solo el más humilde de los trabajadores sería dueño de un chalet, también trabajaría bajo un sistema de cooperativas que eliminaría el conflicto laboral. (Rashkin, 2014, p. 269)

Es decir, el pensamiento utópico era una constante en el terreno social y político. Las ideas novedosas encontraban su asidero y su correspondencia en un contexto positivo para la modernización. Y los estridentistas eran testigos privilegiados de estos tiempos de cambios.

Todos estos aspectos surgidos del campo de las políticas públicas van a insuflar de esperanza las propuestas del movimiento. Sin embargo, el proyecto de Estridentópolis también tiene sus precedentes en los programas estridentistas. Más allá de las metrópolis idealizadas en poemas y relatos, consideramos que el primer texto relevante que establece una teorización arquitectónica inicial es el ensayo “Las pirámides” de R. Gómez Robelo, que aparece en número 1 de *Irradiador*. Lo que se propone en este texto es una teoría iniciática de la arquitectura estridentista: “La pirámide es la masa cósmica estable por excelencia; a la vez, la expresión constructiva más simple en proporciones; es decir, en ritmo, del movimiento infinito” (Gómez Robelo 1923, p. 13).

El texto propone una reflexión sobre la arquitectura en la que resuenan los ecos de la teoría pitagórica. Pero además (y esto es importante porque constituye uno de los carices del discurso utópico), se observa una nostalgia de un pasado que aún ilumina la sapiencia moderna:

Pero así como ellos, los gloriosos antepasados nuestros penetraron el silencio y supieron escuchar en su interior la música de las esferas, y realizar el milagro, mayor todavía, de hacer que la materia modelada por sus manos se impregnara de esa alma musical. (Gómez Robelo, 1923, p. 13)

Estamos ante un discurso utópico que se vincula con uno de los principales postulados de Ainsa (1992; 1997; 1999). Es decir, se aprecia una búsqueda de la reformulación del presente través de esa doble mirada: al pasado y al futuro. Y en ese estadio se observa lo que el crítico uruguayo llamó acertadamente “tensión utópica” (1997, p. 95).

En el número 2 de *Irradiador* aparece otro ensayo de Gómez: “La pirámide del sol Teotihuacán”. Se expone una descripción de la construcción de esta pirámide y su relación con los preceptos pitagóricos. Y en un sentido más amplio, Gómez le otorga a su propuesta un peculiar sentido cósmico matizado de orfismo:

Este triángulo, solar por excelencia en la ideografía nahoa, es también que ampliaremos en otro estudio, según observación inédita, el mismo que forman los ángulos interiores del Nahui-Ollin, el ideograma de los cuatro movimientos del Sol, y marca el máximo de inclinación de la órbita de la Luna, con relación a la eclíptica, es decir: a la Tierra y al Sol. (1923, p. 7)

El ensayo también presenta una descripción que coincide perfectamente con el concepto de obra no-orgánica. Aunque es curioso que esta condición la encuentre en la herencia precolombina:

La pirámide es asimétrica porque cada una de sus aristas, cada uno de sus elementos tiene un significado, y el sistema de reconstrucción empleado en otros lugares, al destruir la irregularidad, ha destruido irreparablemente el valor esencial de la más preciosa herencia de los antepasados, y nos ha privado para siempre del tesoro incorporado en las construcciones de una raza cuya sabiduría supera a las más celebradas en la historia del mundo. (Gómez Robelo, 1923, p. 8)

En relación con la teoría de la vanguardia, considero que esta mirada de Gómez hacia la tradición presenta una relación con la categoría medio artístico, es decir, con el contraste entre una disposición de medios del arte aurático y no aurático. Al poner en evidencia la no-organicidad de la Pirámide del Sol en cierta medida defiende las relaciones entre producción artística y praxis cotidiana, pues la función social de la obra carece de ese carácter museográfico propio de la obra de arte burguesa (orgánica). Además, esa aparente independencia de las partes de la obra arquitectónica puede interpretarse y sintetizarse de la perfección de la matemática subyacente, como un orden específico que no guarda ninguna relación con el equilibrio: “Una nivelación, lo repetimos, anularía estas diferencias” (Gómez

Robelo, 1923, p. 9). Finalmente, esta descripción y defensa de la estructura base de la pirámide corrobora estos preceptos teóricos renovadores del estridentismo que abominan la unidad y tendrán su asidero en el posterior alumbramiento de Estridentópolis:

Como los taludes citados, están contruidos todos los demás, con índices diversos a uno y otro lado, determinando las asimetrías las irregularidades que chocan a quienes dicho sea de una vez, ignoran que no ha habido una sola raza artista, que no hay una sola construcción, una arquitectura, que ‘no hay belleza perfecta sin alguna diferencia en la proporción’, según el trascendental aforismo del Bacón de Verulam, y acabarían con toda la belleza antigua para sustituirla por la inerte, insignificante, abominable regularidad de una construcción moderna. (Gómez Robelo, 1923, p. 10)

El ensayo de Manuel Maples Arce titulado “La estética del sidero-cemento” es uno de los textos teóricos más importantes en torno al imaginario urbanístico que construyeron los estridentistas. El texto delinea con suma claridad la expectativa que el grupo tenía sobre Estridentópolis, es decir, presentar un proyecto urbanístico renovador que fuera al mismo tiempo una expresión dinámica y ostentosa del nuevo espíritu de la vanguardia, y una reformulación de las contradicciones sociales de las metrópolis modernas. Pero, además, la teoría de Maples bulle como una utopía consciente de sus condiciones históricas: “La posición subjetiva que el espíritu humano ocupa frente al paisaje de la realidad histórica, determina la dirección estética de sus objetivaciones paradigmáticas” (Maples Arce, 1926, p. 10). Por ello, esta propuesta teórica sintetiza muy bien la categoría de autocrítica del arte.

Maples considera que vivimos un estadio de modernidad en el cual es necesario reformular los principios de la institución arte de la arquitectura. Esto es importante porque para el estridentismo la arquitectura está al servicio de la revolución, y los renovados medios de producción, en la edificación de los nuevos recintos, deberían permitir que se revitalice la finalidad de la obra de arte burguesa por una acorde con la obra vanguardista. Por ende, Estridentópolis sería una ciudad versátil: “Es cierto que el cemento armado, exige esa uniformidad en el procedimiento, pero a pesar de la monotonía de la técnica, esta, en nada desamereita ni la multiplicidad, ni la bondad de las formas constructivas” (Maples Arce, 1926, p. 11).

Estos presupuestos teóricos de la arquitectura estridentista serán apreciables en los artistas plásticos del grupo. Se trata de representaciones gráficas que se sustentan a partir de esta teoría vanguardista. Por ejemplo, la Figura 1, elaborada por Ramón Alva de la Canal y titulada *Radiópolis*, aunque anterior a la publicación del ensayo de Maples Arce, permite contrastar que los presupuestos teóricos planteados en torno a la arquitectura ya estaban en boga entre los integrantes del estridentismo.



Figura 1. Radiópolis. Tomado de Alva del Canal. 1925. En *Architecture as Revolution: Episodes in the History of Modern Mexico*, por L. E. Carranza, 2010. Recuperado de <https://books.google.com.pe/books?id=hnQfCEUv5t4C&pg=PA81&dq=alva+de+la+canal+radiopolis+woodcut&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjKppnw8IDaAhVEsIMKHUBUC2gQ6wEIKDAA#v=onepage&q&f=false>

Cercana al funcionalismo de la pirámide de Gómez Robelo, esta imagen condensa la matemática oculta y el *shock* ante lo no-orgánico en una obra de dimensiones colosales en medio de la urbe enloquecida. Pero, además, es observable la sobriedad en el diseño que se trabaja a partir del empleo del sidero-cemento, como después defenderá Maples Arce en *Horizonte* (1926). Es importante observar cómo esta visión imaginaria de la ciudad de Xalapa posibilita la relación entre el mito clásico y la nueva utopía (Ainsa, 1997, p. 95).

En efecto, esta imagen representa un anhelo por la monumentalidad de la arquitectura pasada y, al mismo tiempo, una esperanza por retomar y adaptar la técnica a las condiciones históricas de México.

La Figura 2 recoge otra imagen para analizar a partir del grabado que aparece en el número 1 de *Horizonte*. Es la ciudad desmesurada, atravesada frenéticamente por cruceros peatonales y postes de alumbrado eléctrico:

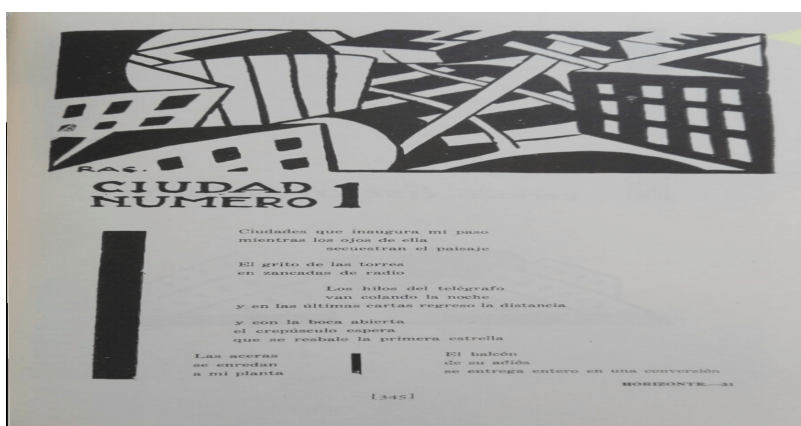


Figura 2. Tomado de *Horizonte* por R. Alva de la Canal, 1926, 1, p. 31.

Viendo sorprendentemente la simetría con que se distribuyen los ventanales en los edificios de Estridentópolis, es necesario reconocer el sincretismo que logra Alva de la Canal entre el caos y el orden. Otra vez se pone en evidencia el carácter no-orgánico de la obra vanguardista. Y esto se sustenta no solo en la teoría general de Peter Bürger, sino en la particular teoría estética de la arquitectura estridentista.

4.2. El lenguaje estridentista: revolución y técnica

Consideramos que el punto de partida para este análisis es el “Manifiesto estridentista” de *Actual 1* y su relación inicial con el futurismo. Sobre ello, Luis Mario Schneider consideró que esa filiación que atribuye la crítica literaria, un poco a ciegas, no parece considerar lo siguiente:

Maples Arce rechaza la idea de futuro como un concepto histórico en el arte, tanto como desdeña el pasado. Para él solo existe ‘el vértice estupendo del minuto presente; atalayado en el prodigio de su emoción inconfundible y único instante meridiano, siempre el mismo y renovado siempre’. (1985, p. 12)

También es posible pensar que, de esa relación contradictoria con la escuela de Marinetti, al mismo tiempo filial y cuestionadora, el estridentismo extrajo la materia prima para su renovación lingüística. Al mismo tiempo que se realiza una asimilación también sucede una tensión con el lenguaje beligerante del futurismo.

Es interesante analizar las dinámicas que emplea el movimiento mexicano para construir un *lenguaje estridentista*. Este es inseparable de dos conceptos que aparecen imbricados: revolución y técnica. Consideramos que en el primer concepto se trasluce la relación problemática que los estridentistas tenían con su tradición; en tanto, el segundo concepto hace una clara referencia con los avances del proceso de modernización que los mexicanos desean incorporar en su contexto.

Ya desde el *Actual* 1, y el primer manifiesto de Maples Arce, se puede observar la constitución de este nuevo lenguaje en su etapa embrionaria: “La verdad estética, es tan solo un estado de emoción incoercible desenrollado en un plano extrabasal de la equivalencia integralista” (Schneider, 1985, p. 42). Lo interesante de este pasaje, más allá de la clara búsqueda estética en el “más allá” de la base integralista-nacional que no se pierde de vista, pero que tampoco representa una limitación, es el empleo de sufijos con función oximorónica para la construcción de un concepto extraño: incoercible-extrabasal-integralista. Es un trabajo que Maples sustenta en un montaje conceptual.

En el poema “Jardín” de Salvador Gallardo, aparecido en el número 1 de *Irradiador*, es posible reconocer en los versos iniciales una retórica de la estridencia: “La noche se emboscó en los árboles/ tras del ametrallaje del crepúsculo” (1923, p. 6). Esa estridencia se percibe en el paso inexorable del día a través del montaje de dos realidades: una ideal, con la fusión del crepúsculo y la noche; la otra concreta, con el ametrallaje del fin de la jornada. La realidad fragmentada está construyendo un nuevo lenguaje con los significados alegóricos propios.

Vemos una operación similar en “Pianísimo”, del poeta español Humberto Rivas. La descripción de las manos de un pianista sobre las teclas construye una imagen con una dimensión sonora insólita:

Tus manos picoteaban
la pulpa blanca de las teclas
en un revuelo de notas y de ritmos
Y todo
 Todo el aire era una fiesta
 de alas y canciones (1923, p. 11)

La imagen al mismo tiempo se transforma en el movimiento de picoteos y alas. De ese modo, el poeta hace confluír, a través de la alegoría, el sonido y el movimiento. Esta es una de las características del lenguaje estridentista. Queda claro, entonces, que el espacio en blanco es funcional en este lenguaje únicamente si precede al dinamismo de los decibeles. La fórmula sería: poesía no es silencio; es estridencia.

El estridentismo quiso construir su lenguaje con los materiales propios de la modernidad industrial. Pero estos elementos, en tanto mercancías de una dinámica económica, tendían al desgaste. Por ello, el proyecto lingüístico del estridentismo fracasó, aunque dejaron sus huellas para el análisis de sus alcances utópicos dentro del marco de la teoría de la vanguardia. Por un lado, no logró constituirse en un género o discurso utópico. Aunque trabajó constantemente con el montaje, el hecho curioso es que su significado se agotó. Por otro lado, tampoco se afianzó en la comprensión de las condiciones de producción, lo que finalmente significó que el inventario de signos con los que trabajó su lenguaje terminara convirtiéndose en lo que Trousson llamaba “utopismo” (1995, p. 38).

5. *Boletín Titikaka*

La revista del grupo Orkopata (1926-1930) tiene una característica bastante peculiar en comparación con las de sus coetáneos mexicanos y brasileños: aunque existe una línea editorial, al igual que en los otros dos casos, el contenido de sus publicaciones es mucho más ecléctico. Sin embargo, esto no es impedimento para que el grupo postulara un pensamiento utópico particular que se inscribe en el ámbito de lo sociopolítico y lo estético. Por un

lado, es de resaltar las reflexiones del grupo en torno a la estética andinista y su carácter esencialmente marginal respecto a la tradición letrada. Lo que en este caso interesa de estas reflexiones en torno al arte que se produce en los andes es resaltar sus alcances utópicos, sus posibilidades de realización dentro del canon artístico. Por otro lado, es igualmente importante el proyecto lingüístico desarrollado por Orkopata. Más específicamente, me refiero a la escritura indoamericana propuesta por Francisco Chuqiwanca Ayulo. Ambas propuestas, a nuestro entender, son utopías que se trabajan desde el marco de la teoría de la vanguardia, sobre todo a partir de las categorías medio artístico y autocrítica del arte.

5.1. Hacia una estética andinista: tradición y vanguardia

Gran parte de los textos programáticos que aparecen en el *Boletín Titikaka* abordan la temática de una nueva estética en América Latina. Pero con más exactitud, lo que se defiende en los programas de los integrantes y los colaboradores es la formulación de una estética andinista. A ese aspecto se refieren la mayor cantidad de reseñas sobre *Ande*, de Alejandro Peralta, en la etapa propagandística del *Boletín*. Un ejemplo digno de citarse es la opinión de César Rodríguez en su artículo “Nueva estética”:

La nueva estética es, más que una revolución en la dialéctica de las expresiones, una vuelta a la naturaleza primitiva del arte, como desquite de tantos años de virtuosismo artificial. Es la síntesis más rigurosa y humana en oposición a la abundancia retórica de lo preconcebido. (...) Para el poeta de ayer, las metáforas eran ingeniosas comparaciones verbales con soluciones absolutamente pictóricas y con tendencias a visualizarse. Para el poeta de hoy la metáfora es un instrumento psicológico que propone introvertir los sentidos del lector dándole la sensación de su rango mental. El poeta de ayer encontraba las metáforas en los rincones oscuros de su imaginación, cuando no en los libros recién impresos; el poeta de hoy las encuentra en la calle, en los paseos públicos, en la realidad cotidiana, en todas partes donde dirige la mirada con el propósito de reconocerse. (1926, p. 15)

Me parece que las palabras de Rodríguez sintetizan acertadamente las concepciones poéticas de esta nueva estética. Y si las relacionamos con la definición de Peter Bürger, “lo

nuevo” irrumpe no solo en la transformación de los procedimientos artísticos (por ejemplo, en la utilidad de la metáfora), sino en la representación del mundo andino. Ya no estamos frente a la sensibilidad más bien idealista del modernismo, sino que el nuevo arte está directamente relacionado con la experiencia de vida; es decir, el quiebre de esa novedad se sostiene en el retorno a lo real.

En el ensayo “Indoamericanismo estético” (1927) de Antero Peralta también se deslizan ciertos aportes interesantes para el desarrollo de una teoría estética del grupo Orkopata. No es difícil reconocer en el siguiente pasaje una relación con el concepto de *volkgeist* (espíritu del pueblo):

Las grandes colectividades, dentro de la fenomenología social, tienen su modo típico de vibrar desde el punto de vista cultural, i por ende, estético. I un pueblo, como el nuestro, que tiene un pasado de civilizaciones puede i debe CREAR. Porque la submersión en el pasado colectivo e individual i la compenetración con el alma de la naturaleza dan la materia prima de la creación artística. (p. 60)

Peralta intentó establecer una relación entre la historia, el ambiente y el artista indígena. Esa vinculación genera una forma particular de “vibración espiritual”. Reconocerla es ir en dirección de la nueva estética. Aunque otra vez se presenta la contradicción de “lo nuevo” es, en efecto, una reformulación de la tradición. Sin embargo, lo más interesante es que esa búsqueda estética no reformula la institución arte hegemónica (la tradición colonial española), sino que trabaja con la otra tradición, marginal, cuya institucionalidad es difusa, si no inexistente. En otras palabras, se trata de lo que Alessandra Chiriboga ha identificado en su tesis doctoral sobre vanguardias latinoamericanas como “periferalidad simbólica” (2014, p. 10), es decir, la construcción de una estética a partir de un sistema simbólico periférico, no hegemónico.

La categoría medio artístico nos sirve en el caso de la estética del grupo Orkopata para entender de qué forma los artistas indigenistas eran conscientes de sus modos de producción artísticos, de sus procedimientos y sus materiales. Se ha superado definitivamente la etapa paternalista del indianismo. Por ello, los artistas vanguardistas de Orkopata están convencidos de que el camino para subvertir la tradición colonial es la adscripción y defensa

de los pilares ideológicos de la tradición andina. En tal sentido, la nueva estética andinista de Orkopata es también una utopía política. Por tanto, deberíamos concluir que la praxis artística del grupo intenta renovar sus procedimientos artísticos. *Ande* y *El pez de oro* son dos claros ejemplos de esa nueva realización estética, con sus mecanismos representativos del indígena en el primer caso y con la problematización del discurso histórico occidental en el segundo. Ambas obras, en última instancia, son un cuestionamiento a la institución literaria colonial.

5.2. La escritura indoamericana de Francisco Chuqiwanka Ayulo

Bajo la impronta libertaria de *Páginas libres* de Manuel González Prada, el puneño Fransisqo Chuqiwanka Ayulo realiza una de las propuestas estético-lingüísticas más innovadoras de la vanguardia latinoamericana. Este planteamiento es esbozado en dos cartas desarrolladas a manera de artículos y que comparten el mismo título: “Alfabeto syentifíqo keshwa-aymara”. El destinatario de estas misivas es el líder del grupo Orkopata: Gamaliel Churata. La intención del remitente, en todo momento, es llamar la atención del autor de *El pez de oro* sobre las posibilidades de esta propuesta en su comunidad lingüística. No en vano hace un uso constante del “nosotros”. Nos dice el autor: “El lengwaje onomatopéyqo es el más ideofonétiqo natural i lo qreo muy apresyable para nwestra ortografía bangwardista” (1928, p. 1).

Esta afirmación define claramente la propuesta de Chuqiwanka: una escritura que represente de manera sintética la pronunciación del español andino. Se trata de una utopía del lenguaje que busca instalarse en el seno de la institución lingüística. Jorge Schwartz reconoce en esta idea un mestizaje del lenguaje: “En realidad, estamos frente a un lenguaje verdaderamente mestizo, donde se cruzan la sintaxis y el vocabulario español con la fonética del uso natural del castellano contaminado por las lenguas precolombinas” (2002, p. 74). Para nosotros significa la renovación de la institución lengua y, por tanto, el alcance de un estadio de autocrítica.

La operación de Chuqiwanka se equipara con la idea del método utópico de Ruyer, porque permite al mismo tiempo comprender objetivamente el problema del uso del lenguaje y delinear los paralelos que su reflexión le ofrece. Se trata de una utopía con implicancias estéticas de vanguardia en tanto que el nuevo lenguaje sirve como medio de

producción y autocrítica del arte. Por ende, esta relación utopía-vanguardia se constituye en los dos ejes propuestos por Bürger en su teoría de la vanguardia. El *alfabeto syentifigo* es una categoría cuya disposición va a surgir a partir de autocrítica de la institución lenguaje. No se cuestiona un uso, una forma, un procedimiento lingüístico específico, sino la dualidad material entre escritura y pronunciación.

Esta propuesta integradora no tuvo otro propósito que exponer la idea de la multiculturalidad de la sociedad andina. Por ello, consideraban que la implementación de un sistema educativo intercultural en el que se respeten tres idiomas, el castellano, el quechua y el aymara, era necesaria. Para Ulises Zevallos, esta multiculturalidad que se quería implantar sigue siendo hasta hoy radical y utópica (2002).

6. *Revista de Antropofagia*

No hay propuesta más radical en América Latina que la antropofagia. Esta se define como la asimilación o absorción del legado cultural de occidente que nos es útil para convertirlo en un resultado completamente nuevo, un producto que forje nuestros ideales de resistencia. Se debe canibalizar todo lo que contribuye a una buena digestión del indígena antropófago. Consideramos que los textos programáticos del movimiento antropófago, en las dos ediciones (etapas) de su *Revista* (1928-1929), poseen un asidero muy especial en el concepto de *método utópico* de Raymond Ruyer (1971), en tanto que sus procedimientos no se nos presentan como hechos aislados del devenir histórico; es decir, en un punto inicial el antropófago se posiciona en un contexto desventajoso y, a partir de ahí, desarrolla su utopía subvirtiendo los parámetros ideológicos de la hegemonía, escarbando incluso en el espíritu indomable del indígena a manera de terapia liberadora.

En las siguientes líneas analizaremos las principales propuestas de la utopía antropofágica. Estas tienen la particularidad, como veremos, de inscribirse en una retórica que asimila pertinentemente el tropo del caníbal. Es a partir de ella que los integrantes del movimiento postulan sus imaginarios subversivos. Por un lado, revisaremos la representación del indígena antropófago, una imagen vinculada con el poder de resistencia del legado cultural de América Latina. Por otro lado, también analizaremos la retórica antropofaga, la cual, desde nuestra perspectiva, es uno de los proyectos mejor elaborados de las vanguardias

latinoamericanas, en tanto que sí constituye una realización perdurable y, si se puede permitir el término, *reciclable* de los signos empleados.

6.1. La re-presentación del caníbal

A diferencia de la propuesta del grupo Orkopata, que se inscribe en un proyecto al mismo tiempo vanguardista y decolonial, la representación del indígena antropófago posee unos matices más bien vinculados con una utopía de la resistencia. Ya en el “Manifiesto Antropófago” se puede observar esta representación desde el primer aforismo: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosóficamente” (Andrade, 1928, p. 3). Esta declaración inicial de Oswald de Andrade nos permite plantear ciertas preguntas respecto a su doctrina. Por ejemplo, ¿a qué comunidad se refiere Oswald con aquel “nos une”? Y ¿cuál es el sentido de esa unión? La respuesta está en el significado del tropo del caníbal, el cual representa al indígena antropófago, es decir, a un ideal de hombre rebelde que lucha contra la colonización. Por ello, consideramos que la comunidad a la que Oswald se dirige es a los ciudadanos de América Latina, cuya resistencia no ha permitido que la colonización desaparezca su cultura. Y el sentido de la unión está relacionado con su operación de resistencia: el ritual caníbal, la devoración del Otro, la asimilación sin pérdida. Oswald está refiriéndose, entonces, a las estrategias de resistencia como una práctica afín de las comunidades autóctonas. Y esa estrategia posee diversas dimensiones: la social, la económica y la filosófica.

Más adelante se refuerza esta idea con una afirmación contundente: “Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro” (Andrade, 1928, p. 3). Oswald recurre a los elementos de las culturas precolombinas para negar esa aparente supremacía cultural de los colonos: el sentido del bien común, una lengua poseedora de un potencial mágico y evocador, un sistema económico de la acumulación. Además, agrega: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (Andrade, 1928, p. 7).

Causa curiosidad, en este caso, la comparación que propone Oswald sobre el sentido de la conquista y el descubrimiento: para los colonos, Brasil solo significa el nombre de un territorio de riquezas por explotar. Para los brasileños, en cambio, descubrir la fórmula para una convivencia armónica parecía el máspreciado de sus bienes. El indio antropófago no es,

como se ha dicho, una propuesta romántica ni roussoniana; el tropo del caníbal representa tanto el conocimiento de la tradición indígena como la esperanza en un porvenir libre del pensamiento opresor.

Es también importante rescatar el aporte pictórico de Tarsila de Amaral, la artista plástica antropófaga por excelencia. La ilustración a trazo de su célebre cuadro *Abaporu* refleja una perspectiva desmesurada y surrealista del indio antropófago, una visión completamente distanciada de las evocaciones románticas que muchas veces ilustraron las páginas del novelista decimonónico José de Alencar. El nombre del cuadro proviene de la lengua tupí-guaraní y significa “hombre que come hombres”. La idea de colaborar con este trabajo para acompañar el “Manifiesto antropófago” resulta significativa para la representación que el movimiento construye del indígena. Pero además pone en evidencia las dos vertientes de las que se nutre Amaral en su proceso creativo: las vanguardias europeas y el indigenismo.

El resultado en la Figura 3 es una obra que deslumbra por la extraña corporeidad que representa del caníbal. Se trata de una representación que surge de la resistencia y la asimilación, del descontento y la esperanza, del mito y la utopía. Las extremidades enormes y deformes, carentes de unidad y armonía, parecen encarnar remotamente la imagen de un gigante extraído de la imaginería occidental, una alegorización del temor que la clase dominante debe asumir ante el espíritu ingobernable del indio antropófago.



Figura 3. Abaporu. Tomado de "Manifesto antropófago", por O. de Andrade, 1928, *Revista de Antropofagia*, 1, p. 3.

La representación del caníbal como imaginario subversivo es quizás una de las más originales propuestas vanguardistas de América Latina. En la línea de Ruyer, significan un método utópico frente a un contexto opresivo. Como modelo de vanguardia, el tropo del caníbal reúne los tres conceptos fundamentales que se han desarrollado en las tesis: (a) reflexiona sobre el medio artístico, (b) opera como autocrítica de la cultura latinoamericana y (c) trabaja con los materiales de la obra no orgánica.

6.2. Retórica de la devoración

A continuación, se abordarán las estrategias y los elementos discursivos utilizados por el movimiento antropófago en sus textos programáticos. Evidentemente, nos interesa rescatar los alcances utópicos de este nuevo lenguaje. De ahí que decidamos llamarle “retórica de la devoración” al considerar que, a partir del análisis de los elementos que componen el discurso antropófago, los programas apuntan en todo momento a alegorizar la crítica contra la institución arte. En tal sentido, el cuestionamiento a las prácticas que intentan legitimar un arte inminentemente burgués será planteado desde el humor y la alegoría.

Es también importante reconocer, en esta retórica, algunos aspectos centrales. El primero es la realización del ritual antropofágico al nivel de las palabras. Estamos frente un lenguaje caníbal en el cual el significante y el significado colaboran para que la representación del festín posea distintos niveles distintos de recepción. Hablar del proceso de devoración, de la antropofagia, es situarnos en el centro ideológico del discurso del movimiento. Comprender esto permitirá interpretar de una manera más cabal los programas antropófagos.

El segundo aspecto importante está relacionado con elección de términos con que los integrantes del movimiento construyen su lenguaje. Palabras como “deglutir”, “comer”, “cenar”, “devorar”, “festín”, “boca”, “dientes”, entre otras alusivas, forman parte del fabuloso inventario que Oswald y compañía emplean de manera prolija. Estas se transforman en artefactos políticos de subversión y alegorización. Todo queda a merced de las fauces insaciables del nuevo hombre antropófago.

El último aspecto se relaciona con la disposición de los procedimientos materiales (como el espacio o la musicalidad) de la producción textual. También se puede observar una referencia al centro ideológico de la antropofagia, pero en un plano formal. Por ello, incluso en textos en los que aparentemente no se halla un programa (por ejemplo, un poema), los procedimientos artísticos están al servicio de la alegoría antropofágica.

Este poema de Julio Paternostro, aparecido en el número 1 de la segunda dentición, es representativo respecto a la realización de la retórica de la devoración:

COMIDAS

O HORIZONTE RETO

METODICAMENTE

JANTOU

O SOL. (1929, p. 1)

La primera imagen que observamos es la del atardecer en el momento del ocaso. La segunda imagen es la de una cena. El procedimiento hasta este punto nos parece sencillo: el sol será devorado por el horizonte. Sin embargo, resulta más interesante aún la postura que asume el horizonte para la devoración. Recto y metódico, como si se hallara en una mesa a punto de ingerir sus alimentos, cumple con el ritual, tal como anunciamos. Aquí interesa resaltar la imagen que se construye con estos elementos: tanto la disposición como elección de términos confirman la presencia del eje ideológico en el poema. Solo entonces podemos ir más allá en nuestra interpretación y preguntarnos: ¿con qué significados además trabaja esta alegoría? Por un lado, no resulta complicado reconocer en el símbolo del horizonte el significado llano del porvenir, en el este caso el porvenir del antropófago. Por otro lado, el sol representa alegóricamente la cena del antropófago, pero funciona también como un símbolo de la tradición de herencia colonial que debe ser devorada.

El texto titulado “Revisão necessária”, de Oswaldo Costa, es otro ejemplo de la utilización efectiva de la retórica de la devoración. En él se regresa sobre el tropo del caníbal para idealizar la supremacía del indio antropófago sobre Occidente: “O Brasil occidentalizado é, portanto, um caso de pseudomorphose histórica. (...) Só a antropofagia consegue resolver-o. Como? Comendo-o” (1929, p. 1). Aunque de manera muy sucinta, Costa nos confronta la heterogeneidad cultural de la cultura brasileña con la falsa idea de progreso de la modernidad occidental. La historia de Brasil se relaciona más bien con lo diverso, como es el caso de América Latina. Por ello, ironiza respecto a su historización. Propone, entonces, la operación antropofágica para subvertir la herencia colonial. Es importante observar que tanto la realización del ritual como el lenguaje metafórico para representarlo funcionan como utopías. Es su posibilidad lo que incrementa el potencial subversivo de la antropofagia.

La revista abunda en ejemplos representativos. Estamos ante una retórica muy bien construida que constantemente trabaja sobre el proceso de asimilación del legado cultural occidental. Como lenguaje utópico, esta retórica antropofágica parece mucho

más perdurable que el caso del lenguaje estridentista, en tanto que no parece agotar sus significados, pues aún hoy sigue constituyéndose como una señal de la resistencia indígena.

7. Conclusiones

Los tres movimientos de vanguardia estudiados construyeron un discurso utópico moderno, el cual sirvió de sustento para la constitución de nuestra vanguardia. Por un lado, la construcción de los nuevos lenguajes evidencia una preocupación de los movimientos de vanguardia por lograr una correspondencia entre las demandas del nuevo contexto y los signos para su comprensión. En ese sentido, la propuesta lingüística de Fransisqo Chuqiwanka Ayulo del grupo Orkopata y la propuesta discursiva del movimiento antropófago representan dos hitos en la historia de las lenguas literarias de América Latina. Es más, ambas constituyen una reformulación del medio artístico y permitirían una nueva perspectiva de la historiografía literaria, pues son, en última instancia, un cambio en la comprensión de una práctica artística no-aurática a una aurática. El esfuerzo lingüístico del estridentismo, aunque interesante por la manera en que dispone de los medios, no constituye un ejemplo de autocrítica del arte.

Por otro lado, el estridentismo planteó uno de los proyectos urbanos más elaborados de la vanguardia latinoamericana. Como se ha visto, la idea de Estridentópolis se sostiene, primero, en las poéticas particulares que desarrollaron los estridentistas en sus programas, y segundo, de un modo más general, en la teoría de la vanguardia de Peter Bürger. Estridentópolis representa una visión esperanzadora de la ciudad moderna latinoamericana a partir un equilibrio entre mito y utopía, lo que sintoniza esta propuesta también con los planteamientos de Fernando Ainsa.

Finalmente, el movimiento antropófago se preocupó con especial énfasis por la representación del indígena. Esta propuesta es radical, pues la idea que defienden no es estrictamente decolonial, sino que proponen una vuelta al espíritu rebelde del indígena que, en última instancia, no ha sido colonizado del todo y aún resiste contra los embates de la modernidad occidental. Para ello, festejan el ritual del canibalismo como forma de purificación cultural. Y el caníbal se constituye en un tropo de la resistencia cultural de América Latina.

Referencias

- Ainsa, F. (1992). *De la Edad de Oro a El Dorado: génesis del discurso utópico americano*. México D. F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Ainsa, F. ([1984] 1997). Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamérica. En S. Sosnowsky, *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posición* (Vol. IV, pp. 84-109). Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Ainsa, F. (1999). *La reconstrucción de la utopía*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.
- Alva de la Canal, R. ([1925] 2010). Radiópolis. En Carranza, L. E, *Architecture as Revolution: Episodes in the History of Modern Mexico* (p. 81). Texas, Estados Unidos: University of Texas Press. Recuperado de <https://books.google.com.pe/books?id=hnQfCEUv5t4C&pg=PA81&dq=alva+d+e+la+canal+radiopolis+woodcut&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjKppnw8IDaAhVEslMKHUBUC2gQ6wEIKDAA#v=onepage&q&f=false>
- Amaral, T. (mayo, 1928). Abaporu. *Revista de Antropofagia* (primera dentición), 1, 3.
- Andrade, O. (mayo, 1928). Manifiesto antropófago. *Revista de Antropofagia* (primera dentición), 1, 3; 7.
- Benjamin, W. (2012). La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. En *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Godot, pp. 23-62.
- Bosshard, M. T (2013). *La reterritorialización de lo humano: una teoría de las vanguardias americanas*. Illinois, Estados Unidos: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Bürger, P. ([1974] 2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos aires, Argentina: Las Cuarenta.
- Chuqiwanca Ayulo, F. (1927). Alfabeto syentifiqo keshwa-aymara I. *Boletín Titikaka*, 17, 1.
- Chuqiwanca Ayulo, F. (1928). Alfabeto syentifiqo keshwa-aymara II. *Boletín Titikaka*, 3(25), 1-2.
- Costa, O. (1929). Revisão necessária. *Revista de Antropofagia* (segunda dentición), (1), 1.
- Gallardo, S. (agosto, 1923). Jardín. *Irradiador: revista de vanguardia*, (1), 6.
- Maples Arce, M. (junio, 1926). La estética del sidero-cemento. *Horizonte: revista mensual*

- de actividad contemporánea*, (3), 9-11. Recuperado de <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/elarchivo/registrocompleto/tabid/99/doc/737643/language/es-mx/default.aspx>
- Gómez Rabelo, R. (septiembre, 1923). Las pirámides. *Irradiador: revista de vanguardia*, (1), 13-15.
- Gómez Rabelo, R. (octubre, 1923). La pirámide del sol de Teotihuacán. *Irradiador: revista de vanguardia*, (2), 7-11.
- Paternostro, J. (1929). Comidas. *Revista de Antropofagia* (segunda dentición), (1), 1.
- Peralta, A. (junio, 1927). Indoamericanismo estético. *Boletín Titikaka*, (14), 60.
- Pini, I. & Ramírez Nieto, J. (2012). *Modernidades, vanguardias, nacionalismos. Análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano: 1920-1930*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Rashkin, E. J. (2014). *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia* (Trad. Castillo Reynoso, D. A. & V. Altamirano). México D. F., México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Veracruzana, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Rodríguez, C. (octubre, 1926). Nueva estética: a propósito de *Ande*. *Boletín Titikaka*, (3), 15-16.
- Ruyer, R. ([1950] 1971). El método utópico. En Neusüss, A. (comp.), *Utopía* (pp. 151-168). Barcelona, España: Barral Editores.
- Trousseau, R. ([1979] 1995). *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*. Barcelona, España: Ediciones Península.